

LBRIS | We know
books
Dumitru Bughici

DICTIONAR DE FORME , ȘI GENURI MUZICALE

GRAFOART



A

A. 1. În terminologia specifică formelor muzicale, o idee muzicală completă, de sine stătătoare, structurată într-o perioadă*, se notează cu litera **A**. Dacă perioada se împarte în două fraze*, ele sunt indicate prin caracterele mici ale aceleiași litere: a – prima frază, a_1 – fraza a doua. **2.** În forma de lied* monopartit, întreaga structură se indică prin litera **A**, în forma de lied bipartit – prima secțiune, iar în forma de lied tripartit – prima și ultima secțiune. La forma tripartită simplă, secțiunile extreme, reprezentând o singură temă, sunt indicate tot prin litera respectivă. În forma tripartită compusă, literele majuscule pot reprezenta grupe tematice; în acest caz, secțiunile extreme sunt notate cu **A**, iar temele componente – cu litere mici ($a - a_1 - a$). **3.** Refrenul, în forma de rondo*, se indică întotdeauna prin litera **A**. Prezentarea refrenului, uneori, într-o altă tonalitate nu implică schimbarea indicației (Finalul din *Sonata pentru vioară și pian* de C. Franck). **4.** În forma de sonată*, tema principală (grupul principal) se notează cu **A**.

ABENDMUSIK (germ.). Denumire folosită în secolele XVII și XVIII pentru concertele care aveau loc în biserică, duminică seara, în anumite perioade fixe. La început erau preferate concertele pentru orgă; ulterior repertoriul a început să se diversifice, prezentându-se lucrări mai ample, bazate pe texte religioase, ca de ex.: psalmi*, corale*, cantate*, oratorii*. În această perioadă, un rol deosebit l-a avut renumitul organist și compozitor Dietrich Buxtehude (1637? – 1707), care a compus lucrări pentru aceste seri muzicale. Dar odată cu interpretarea lucrărilor în alt cadru, anume în sălile publice, (a doua jumătate a secolului XVIII și începutul secolului XIX), caracterul religios al acestor concerte a scăzut tot mai mult.

ABGESANG (germ.). Al doilea element component, cu caracter conclusiv, din cadrul structurii *Barform**.

A CAPPELLA (ital.). Istoria muzicii universale consemnează rolul deosebit pe care l-a avut dezvoltarea muzicii corale polifone în secolele XVI și XVII. Plecând de la funcția pe care o deținea corul în practica religioasă, începând din Evul Mediu, întâi *spațiul* pe care îl ocupa corul în bisericile catolice și apoi însuși *corul* au căpătat denumirea de *cappella*. Termenul s-a păstrat pentru formațiile corale de prestigiu, ca de ex.: Cappella academică de stat „M. I. Glinka” din Leningrad, Cappella Bisericii Notre-Dame din Paris etc. În terminologia uzuală, muzica scrisă pentru cor fără acompaniament este denumită **ac**.

ACCENT (lat., *accentus* – a apăsa, a sublinia). **1.** Mijloc de expresie pentru a reliefa unul sau mai multe sunete dintr-o desfășurare melodică, armonică sau ritmică, notat prin

semnele convenționale > < ^ sau indicat prin *sf* (sfz). 2. Primul timp* dintr-o măsură capătă firească o subliniere, ceea ce îi conferă o mai bună precizare metrică. În măsurile binare și ternare simple ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$) există un singur **a.** metric pe primul timp (tare), ceilalți timpi fiind neaccentuați (slabi); în măsura compusă ($\frac{4}{4}$) există două **a.** – cel principal pe timpul 1 și cel secundar pe timpul 3. **A.** din formula metro-ritmică *contratimp* nu cade pe sunetul afectat primului timp sau primei părți din această valoare metrică, deoarece sunetul respectiv este înlocuit cu pauze corespunzătoare; în acest caz, **a.** se deplasează și capătă relief, mai subliniat, pe sunetul care se află pe timpul imediat următor sau pe jumătatea de timp care urmează. 4. În formula metro-ritmică numită *sincopă*, se produce o mutare de **a.** de pe timpul tare pe timpul slab anterior, datorită *legato*-ului de durată. 5. În muzica clasică se accentuează în interpretare intervalele sau acordurile disonante, pentru a le sublinia sonoritatea înainte de rezolvare (**a.** agogic*). 6. Școala muzicală antică greacă și apoi muzica bizantină au stabilit reguli de prozodie, de accentuare a sunetelor în raport cu **a.** silabelor în vorbire. 7. **A.** are un rol determinant în clasificarea motivelor. Există două teorii în privința rolului pe care îl are **a.** în definirea motivului*. După unii teoreticieni, motivul trebuie să conțină două **a.** metriche principale, iar după alții – unul singur.

ACORD (ital., *accordo* = acord, înțelegere). 1. a) Îndeplinește o funcție esențială în muzica omofonă, întrucât, alături de celelalte componente (melodie, ritm, dinamică etc.), prin înlanțuirile succesive de **a.** se realizează imagini sonore artistice. b) **A.** este o parte constitutivă a științei armoniei*, disciplină teoretică ce se ocupă și fixează legile de bază ale suprapunerii sunetelor muzicale și înlanțuirii lor.

A. este un punct de plecare în studiul armoniei tonale. În secolul nostru există două teorii în legătură cu funcția de bază a **a.**, fundamental opuse.

Prima teorie își trage concluziile din evoluția muzicii clasice și definește în primul rând dependența sunetelor unei tonalități* sau a unui mod* față de un sunet central denumit tonică, cât și corelațiile ce apar între diferite centre tonale. Prin **a.** se înțelege o suprapunere de cel puțin 3 sunete, dispuse în terțe. Jean-Philippe Rameau (1683-1764) sintetizează ceea ce s-a realizat teoretic și practic până în vremea sa, și, în *Tratatul său de armonie* (1722), formulează regulile de bază ale acestei științe, oferind și definiția **a.**, rămasă până astăzi. Dispunerea **a.** în terțe suprapuse constituie starea sa primară, numită *stare directă*. În funcție de calitatea terțelor componente, **a.** poate fi major sau minor, mărit sau micșorat.

Orice **a.** poate fi *răsturnat*, adică se poate schimba poziția sunetelor unul față de celălalt. Răsturnarea **a.** urmează aceleași reguli ca și răsturnarea intervalelor. Când sunetul de la bază este mutat la octava superioară se obține *răsturnarea I*. Repetând această operație cu al doilea sunet se obține *răsturnarea II*.

Se pot realiza **a.** pe orice treaptă a unei game, funcția acestora depinzând de modul gamei și de poziția treptelor. Există **a.** consonante* și disonante*, în funcție de intervalele componente. Pe baza aceluiași principiu al suprapunerii de terțe, există **a.** formate din trei terțe (patru sunete) denumite **a.** *de septimă*, din patru terțe (cinci sunete) – **a.** *de nonă*, din cinci terțe – **a.** *de undecimă* etc. Toate **a.**, indiferent

de complexitatea lor, pot fi folosite în forme concentrate, cu unele sunete lipsă. De ex. *si – fa – la* este un **a.** de septimă fără terța *re*, sau un **a.** de nonă fără fundamentală *sol* și cvinta *re*. Armonia* constituie – alături de celelalte mijloace de expresie – materia sonoră cu care compozitorul modelează gândurile și sentimentele sale. În muzica omofonă, **a.** este sprijinul armonic al melodiei. De altfel, omofonia presupune o voce care deține linia melodică, pe când celelalte o acompaniază. Trebuie să menționăm că se pot suprapune două sau mai multe sunete altfel decât prin suprapunerea de terțe. Acest complex sonor nu mai are funcția și rolul **a.** specific armoniei. De ex. cele patru coarde ale vioarei, acordate *mi – la – re – sol*, cântate simultan formează un **a.**, dar termenul este folosit aici în sensul de sonanță. Asemenea **a.** – sonanță se realizează și prin acordarea altor grupe de instrumente.

A doua teorie pornește de la o caracteristică a dezvoltării muzicii culte începând din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Este vorba de apariția elementelor cromatice în operele lui Richard Wagner (și a altor compozitori), fluența **a.** mărite și micșorate, îmbinarea acestora cu elemente modale (Claude Debussy, Maurice Ravel), predilecția pentru politonalități etc., toate ducând la o nouă dimensionare a armoniei funcționale. Suntem deocamdată într-o zonă unde principiile armoniei clasice sunt *dezvoltate*, dar nu *denunțate*. Odată cu apariția școlii dodecafonică vineze, prin cei trei reprezentanți de frunte: Arnold Schönberg (1874–1951), Anton Webern (1883–1945) și Alban Berg (1883–1935), armonia funcțională este înlocuită cu noi principii ce neagă dependența sunetelor față de un centru (principiul tonalității), elimină corelația dintre sunete (centre), propagând independența fiecărui sunet. Elementul de bază al dodecafoniei devine atonalismul*. Unii dintre adepții atonalismului care au dezvoltat principiile emise de Arnold Schönberg au căutat să explice de ce vechea concepție despre **a.** nu mai are valabilitate. Punctul de vedere al lui Pierre Boulez ni se pare cel mai justificat: el denumescă suprapunerea de sunete drept un *agregat sonor* necesar creării de tensiuni dramatice sau de sonorități deosebite pe plan coloristic. Termenul de agregat sonor este folosit și în muzica tonală unde suprapunerea mai multor sunete nu se face după principiul terțelor, creându-se o sonoritate ambiguă ca fixare tonală.

2. În lucrările clasice, **a.** îndeplinesc un rol de cezură pe parcursul și la sfârșitul ideilor muzicale. În acest sens, **a.** devine o parte componentă a cadenței.

ADAGIO (ital., indică tempoul liniștit, rar, al unei piese muzicale). **1.** Acest termen este precizat de compozitor la începutul unei lucrări sau pe parcurs. Uneori, pe lângă **a.** se adaugă și un alt termen, *cantabile* sau *sostenuto* etc., care indică maniera (expresia) în care trebuie interpretată muzica. Metronomul construit în 1816 de către J. N. Mälzel are trecută în scala sa termenul de **a.** în dreptul indicației 63–66, între *lento* (mai rar) și *larghetto* (ceva mai mișcat decât **a.**). **2.** În ciclul de sonată clasică, **a.** reprezintă partea lentă (de obicei a doua) ce realizează contrastul cu părțile extreme, de regulă mai rezezi. **3.** În muzica de balet clasic, cel puțin unul din

numere este intitulat **a.** și solicită interpreților întreaga lor măiestrie și expresivitate artistică.

AD LIBITUM (presc, *ad lib.*, ital. = după dorință). Indicație care permite interpreților să cânte după voia lor un pasaj, o cadență; să renunțe la un fragment sau chiar la o parte dintr-o lucrare muzicală. În acest sens, fragmentul muzical poate conține și indicațiile: *senza misura*, *senza tempo* (de obicei în recitative sau în cadențe instrumentale), *a piacere* ori *a capriccio*.

A DUE (lat. și ital. = în doi). **1.** Termen folosit pentru precizarea unor compoziții scrise pentru două instrumente. În acest sens, compoziția poartă titlul de duet*. **2.** În diferite partituri pentru orchestră întâlnim frecvent indicația a 2 (*a due*) – pentru două instrumente (din aceeași familie, în special de suflat) care trebuie să execute împreună pasajul indicat.

AFFECT (*teoria afectelor*; lat., *affectus* = stare sufletească). **T. a.** nu era în perioada Barocului – când a căpătat o largă dezvoltare – ceva nou. Elemente specifice au apărut în antichitate la Platon, Aristotel, Cicero, care au remarcat și teoretizat sensurile afective pe care le conțineau modurile*. Zarlino (1517–1590), în lucrarea *Istruzioni harmoniche* (1558), lega sensul intervalelor mari – secunde, terțe, sexte – de sentimentul prieteniei; cele mici – secunde, terțe, sexte – de un simțământ tragic. Tonalitatea* și tempoul aveau sensurile lor expresive. J. Caccini (1548–1618) nota pe partitură *cantare con affetto*, expresie care se mai folosește și astăzi. S-au făcut încercări (A. Werckmeister) de a da anumitor intervale sensuri teologice. N. Mersenne (1588–1648), în lucrarea *Harmonie universelle*, indică chiar instrumente propice redării anumitor sentimente. Violele și lăutele sunt mai potrivite pentru exprimarea unor sentimente tragice decât instrumentele de suflat. Tempoul *allegro* redă sentimentul de prietenie, iar *adagio* – tristețea, tragicul. Claudio Monteverdi, Frescobaldi, J. Mattheson și-au adus contribuția lor la dezvoltarea elementului afectiv în muzică prin folosirea unor indicații speciale consemnate de altfel și în partitură. Nu considerăm necesară prezentarea tuturor amănuntelor acestei teorii, care până la urmă a ajuns la un impas. Dacă punctul de plecare a fost firesc – este și astăzi –, modul în care s-a încercat apoi aplicarea **t. a.** a dus în anumite cazuri la o îngrădire, la o șablonizare a gândirii muzicale. Nimeni nu mai crede astăzi, de exemplu, că *modul minor* poate reda *doar un sentiment trist*, întrucât totul depinde de contextul muzical.

AGNUS DEI (lat. = Mielul Domnului). În missele* obișnuite, alcătuite din cinci părți, sau în lucrările mai mari, ca *recviemul**, **A. D.** este ultima parte. În *Recviemul* de Wolfgang Amadeus Mozart, **A. D.** este partea a douăsprezecea. Sunt cunoscute numeroase melodii de **A. D.** bazate pe teme gregoriene.

AGOGICA (grec., *agogike* = mișcare). În anul 1884, eminentul muzician german Hugo Riemann (1849–1919), publicând lucrarea *Musikalische Dynamik und*

Agogik, fundamenta din punct de vedere teoretic acest termen. Teoria sa se baza pe observarea și sintetizarea unor particularități din interpretările marilor instrumentiști, dirijori, cântăreți, particularități care uneori nu erau menționate în partitură, dar care se aplicau în scopul obținerii unei cât mai autentice și mai corecte redări a textului muzical. Este vorba de: accelerări sau rețineri de tempo în unele momente (*rubato*), crescendo-uri pentru anacruze sau pasaje de virtuositate, descreșteri de sonorități, în special la sfârșitul unor fragmente sau idei muzicale, accentuări de formule melodico-ritmice cu insesizabile modificări de tempo, vibrato-ul în funcție de expresia muzicală etc., toate acestea constituind agogica și dinamica muzicală. Găsirea unei **a.** și **d.** adecvate în interpretare pornește de la înțelegerea partituri în cauză, și nu de la absolutizarea unor reguli cu caracter general.

ALBORADĂ (spaniolă = cântec de dimineață; franc. = *aubade*). Piesă de caracter din secolul XIX, similară serenadei, dar variată ca formă și dimensiune; poate fi o adevărată piesă de virtuositate, ca de exemplu *Alborada del gracioso* de Maurice Ravel. Din literatura muzicală românească reținem *Aubade*, trio pentru vioară, violă și violoncel, de George Enescu (1899) și *Aubade*, pentru cvartet de suflători, de Dinu Lipatti (1949).

ALBUMBLATT (germ. = foaie de album). Termen introdus în secolul XIX de muzicienii romantici pentru a desemna piese sau cicluri de piese mici, de caracter, simple ca expresie, dinamică și formă, scrise pentru diferite instrumente. Începutul l-a făcut Robert Schumann cu *Fünf Albumblätter* pentru pian op. 99 și op. 124.

ALEATORISM (de la lat. *alea* = întâmplare). Procedeu folosit în domeniul muzicii (și în alte arte) de pe vremea lui Guido d'Arezzo, în cadențele instrumentale ale concertelor din secolele XVII–XVIII, ce a cunoscut o amplă dezvoltare în muzica cultă după anii 1950. Aleatorismul presupune libertatea de improvizație indicată de compozitori unuia sau mai multor instrumentiști. În practica muzicală (mai ales după experiențele realizate de J. Cage, *Music for prepared pianos*, 1954, P. Boulez, cu cele trei *Sonate* pentru pian și conferințele ținute la Darmstadt, și K. Stockhausen, prin *Klavierstück XI*) se deosebesc două tipuri de aleatorism: unul controlat, și altul complet liber.

În primul – aleatorismul controlat – compozitorul fixează interpretului (sau interpreților) zonele, parametrii sonori ce trebuie supuși improvizațiilor. Uneori se indică sunetele, intervalele, alteori și nuanțele, registrele.

Principiul acesta este folosit de majoritatea compozitorilor, întrucât, prin datele primite și în funcție de talentul și fantezia interpreților, lucrarea capătă o varietate de expresie fără ca intervenția respectivă să impiețeze asupra unității stilistice a opusului respectiv. În asemenea situații aleatorismul nu este permanent,

procedeu fiind folosit cu grijă de compozitor, și doar în anumite momente. Nu de puține ori aleatorismul coexistă în fragmentul respectiv cu linii muzicale bine determinate de autor.

Al doilea principiu se bazează pe indicații sumare notate de autor, interpretului revenindu-i rolul principal în realizarea respectivului opus. Se poate spune că de fapt – juridic și etic – interpretul este propriu-zis coautor, dacă nu ceva mai mult.

Uneori compozitorul riscă a nu-și „identifica” opusul datorită schimbărilor esențiale pe care le realizează interpretul.

Întrucât al doilea procedeu este mai frecvent utilizat în lucrări pentru instrumente *solo* ori mici formații camerale, muzicienii specializați în acest domeniu, prin repetările de procedee, riscă să uniformizeze „compozițiile” interpretate.

De obicei practica aleatorismului pune pe prim plan realizarea de efecte sonore (gliss., pizz., moduri deosebite de atac a sunetelor pentru instrumentele de suflat, lovituri în instrumente etc.), și nu pe construcții logice de linii melodice.

ALEGRIAS. Dans popular spaniol în măsură ternară ($\frac{3}{4}$), unul dintre cele mai vechi din repertoriul de cântece și dansuri *flamenco*, specifice Andaluziei (sudul Spaniei).

ALLEGRO (ital. = vesel, vioi, repede). **1.** Termen prin care se indică tempoul unei piese muzicale, vocale, instrumentale sau orchestrale. După metronomul lui J. M. Mälzel, tempoul *allegro* este cuprins între 132 și 138 oscilații pe minut. **2.** Întrucât partea întâi a unei lucrări ciclice (sonată*, simfonie*, cvartet* etc), specifică muzicii clasice, este de cele mai multe ori scrisă într-o formă de sonată și indicată a se cânta în tempo *Allegro*, această parte este denumită de unii muzicieni *Allegro de sonată*, termen impropriu limbii române.

ALLEMANDĂ. Dans popular de origine germană, cunoscut încă din secolul XVI, **a.** a suferit în decursul timpului transformări de ordin melodic, ritmic și mai ales de structură, atingând cea mai evoluată formă în suitele instrumentale și orchestrale ale lui Johann Sebastian Bach. Compozitorii precursori sau contemporani cu Johann Sebastian Bach, ca de ex. Froberger, Lully, Rameau, Mattheson etc., aduc elemente noi în cristalizarea suitei preclasice* (și respectiv a **a.**), dar cuvântul hotărâtor – de sinteză – l-a avut J. S. Bach. El stabilește cele patru dansuri obligatorii ale suitei preclasice, **a.** fiind primul dans cu următoarele caracteristici: tempoul – *allegro*, *allegro moderato*, *moderato* (indicația *Andante* nu este specifică, chiar dacă în operele lui Bach întâlnim uneori **a.** în acest tempo); măsură binară ($\frac{2}{4}$) sau ($\frac{4}{4}$); anacruză de șaisprezecime; uniformitate ritmică din valori mici (șaisprezecimi și ritm punctat în unele **a.** din *Suitele franceze*); forma *bipartită simplă**. Temele **a.** sunt construite pe baza unuia sau a două motive, care se amplifică prin folosirea diferitelor procedee specifice muzicii polifonice, inclusiv a secvențelor*,

până la sfârșitul primei secțiuni (A), o modulație spre dominantă (sau relativa majoră dacă tonalitatea inițială este minoră) marchează acest moment. Secțiunea a doua (B) începe cu același motiv și cu o amplificare similară a embrionului tematic și străbate drumul tonal în sens invers, din zona dominantei spre zona tonicii, încheind astfel piesa. În acest context cele două perioade sunt în același timp și desfășurate și modulante.

ALTERAȚIE (accident). Semn care indică urcarea sau coborârea unui sunet muzical natural: *diezul* \sharp urcă sunetul cu jumătate de ton, *dublul diez* \times urcă sunetul cu un ton, *bemolul* \flat coboară sunetul cu jumătate de ton, *dublul bemol* $\flat\flat$ coboară sunetul cu un ton, *becarul* \natural readuce sunetul la stadiul său natural. Acțiunea accidentelor are efect doar în măsura și octava respectivă. Accidentii notați în altă măsură sau octavă (îndeosebi becarul) sunt *de precauție*. Dacă se depășește sfera tonalității *Do*, **a.** care indică sunetele noi din tonalitățile respective sunt *constitutive*, și se notează lângă cheie*, ele având efect pe parcursul întregii piese sau secțiuni care se cântă în noua tonalitate*, pentru toate notele corespunzătoare, indiferent de octavă. **A.** de la cheie formează *armura* tonalității. De ex., în tonalitatea *Fa* există la cheie un bemol care îl indică pe *si bemol*, sunetul nou constitutiv al gamei, iar tonalitatea *Sol* are drept armură pe *fa diez*. În primul caz orice notă *si* care apare pe parcursul piesei va trebui alterată coborâtor; în al doilea, orice notă *fa* va fi alterată suitor. Dacă intervine un becar pus înaintea notei *si* – respectiv *fa* – acea notă trebuie cântată *natural*. Muzica secolului nostru, în care tonalitatea este sau negată, sau diluată de numeroasele elemente cromatice*, a renunțat la notarea **a.** la cheie ca armură, accidentii fiind scriși în dreptul fiecărei note. Dar tonalitatea unei piese se poate schimba pe parcurs, ea poate *alterna*. De ex., *Preludiul nr. 15 pentru pian* de Chopin are o formă tripartită (A B A); prima secțiune, A, apare în tonalitatea *Re bemol* (cu cinci bemoli la cheie); partea mediană, B, este expusă în *do diez* (cu patru diezi la cheie); revenirea secțiunii inițiale, A, readuce din nou tonalitatea *Re bemol*, cu armura respectivă. Alternanțele de tonalități și, în consecință, alternanțele de armuri pot exista atât în piese mai mici (dansuri*, cântece, mici piese corale etc.), dar mai ales în lucrările de mari dimensiuni (simfonii*, sonate*, concerte* etc.). Alternanțele de tonalități au ca rezultat obținerea unor elemente noi de culoare și de atmosferă, evitându-se monotonia sonoră, și influențând favorabil dramaturgia fluxului muzical. (Termenul de alternanță se folosește în muzică nu numai pentru a indica schimbări de tonalitate, ci și pentru cele ritmice*, metrice*).

În făurirea unor forme muzicale ample, complexe, bazate pe principiul clasic, schimbările de tonalități constituie factorul primordial în departajarea secțiunilor.

ALUNEL. Vechi joc oltenesc răspândit în toată țara; de aici și numeroasele variante, atât ca joc cât și ca denumire, ca de ex.: **a.** *șchiop, bătrânesc, întins, sucit* etc. Dar cine nu cunoaște versurile ce susțin melodia jocului: „*Alunelul, alunelul, hai la joc, / Să ne fze, să ne fie, cu noroc. / Cine n boră o să joace / Mare, mare se va face, / Cine n o*

juca de fel! Să rămâie mititel!” Unele tipuri de **a.** se joacă în linie, cu brațele încrucișate la spate, altele în semicerc – jucătorii prinzându-se de mâini ca la horă –, iar altele în cerc, cu brațele pe umeri ca la sârbă” (Gheorghe Popescu Județ. *Jocuri populare românești*). Deși **a.** este un joc specific bărbătesc, există și variante în care dansează fetele. Este un dans vioi, în tempo *allegro* (*allegro moderato*), în măsură binară ($\frac{2}{4}$). Melodia **a.** se structurează pe câte trei perioade de câte opt măsurii (4+4). Perioadele corespund celor trei strofe de text redată mai sus.

AMBROZIAN (cântul). Episcopul Ambrozio din Milan a alcătuit în secolul IV o seamă de reguli care prevedeau modul de cântare a liturghiei în limba latină. După unii teoreticieni ce au studiat **c. a.** el este o variantă a cântecului primitiv roman, caracterizat prin recitative simple, cadență pe cvartă, în timp ce recitativele gregoriene aveau cadența pe cvintă.

AMPLIFICARE. Lărgire tematică a unui fragment muzical mai mic (motiv*) sau mai mare (frază*, perioadă*). **A.** poate completa sau modifica imaginea muzicală inițială, dându-i o nouă dimensiune. Când se folosește o **a.** de durată mai lungă, specifică pentru sonată*, simfonie*, concert*, atunci termenul de **a.** este impropriu și insuficient pentru a defini noua situație, într-un asemenea context se apelează la un alt termen – dezvoltare*, mai concludent. De multe ori **a.** și dezvoltarea se îmbină, dar fiecare își păstrează semnificația. Dezvoltarea este o diviziune de sine stătătoare în forma de sonată*, unde prelucrările tematice capătă proporții, pe când **a.** ne indică doar lărgirea unui element pe un spațiu mai restrâns. **A.** (ca și dezvoltarea) poate afecta diferite elemente ale discursului muzical: melodică, ritmică, armonia pe fiecare în parte sau îmbinându-le.

ANACRUZĂ (grec., *anакrіsіs*; germ., *Auftakt*). **1.** Termen folosit în muzică pentru determinarea uneia sau mai multor note scrise la începutul unei piese, înainte de primul timp accentuat. **A.** este totodată o pregătire dinamică expresivă a unei teme*, pentru a marca primul timp și a imprimă elan cursului melodic. În limba germană termenul de *Auftakt* (înainte de măsură) redă strict sensul noțiunii de **a.** În teoria muzicală clasică, primele note de la începutul unei piese cu **a.** și ultimele note ale aceleiași piese muzicale trebuie să completeze o măsură. **2. A.** are un rol deosebit în morfologia structurii muzicale. Își spune cuvântul la alcătuirea atât a motivului*, cât și a frazei*. În accepțiune mai largă, prin **a.** se înțelege ultima fază a unei dezvoltări* din forma de sonată*, al cărui rol este pregătirea reprizei. Din punct de vedere armonic, **a.** se desfășoară de regulă pe dominantă tonalității ce urmează. În același sens trebuie privită și ultima fază a punții* din expoziția formei de sonată, denumită tot **a.**, care pregătește tonal tema a doua sau grupul tematic secundar*.

ANDANTE (ital. = obișnuit, curent, mergând). Termen ce indică un tempo din categoria mișcărilor lente, a șasea în scara metronomului, M.M. = 69–72, un